

文藝批評ABC

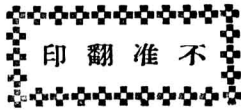
傅東華

中華民國十七年九月二日印刷

文藝批評 A B C (全一冊)

〔平裝五角 精裝六角〕

(外埠酌加郵費匯費)



不准翻印

著者 傅東華
出版者 ABC叢書社
印刷者 世界書局
發行者 世界書局

發行所 上海四馬路 世界書局

序

本書的目的在敘述文藝批評史上幾個重要的學說，藉以供給讀者一些賞識和批評文藝作品的原則。本書關於西洋部分，取材於 W. Bisill Worsford's Judgement in Literature • (Bedford, London, 1925,) 其中的引例，都由編者自己翻譯。關於中國部分，頗得我的朋友郭紹虞先生中國文學批評史上之神氣說一文（見小說月報十九卷第一號）的幫助。其他的參考書如下：

W. Basil Worsfold's The Principles of Criticism (George Allen and Unwin Ltd. London. 1923.)

摩爾登：文學之近代研究（本書編者譯本，商務書館，印刷中）

亞里斯多德：詩學（編者譯本，商務書館出版，一九二六）

蒲克女士：社會的文學批評論（全上）

樂利哀：比較文學史（編者譯本，商務書館，印刷中）

銓木虎雄：支那詩論史（日本紅文堂出版）

傅東華 一九二八・九，一〇，於上海・

目次

第一章 什麼是文藝……………一

文藝兩字的普通用例——廣義的藝術——狹義的藝術——藝術的兩種分類法
——藝術的定義——建築——雕刻——圖畫——音樂——詩——世界之客觀
的和主觀看法——文學全用主觀的看法——文學之最廣義和題材——創造的
文學

第二章 什麼是批評……………一四

批評的意義甚泛——批評的派別——各派之互相非議——批評離不了判斷——
——文藝批評的定義和目的——批評的標準問題——批評史的幫助

第三章 西洋古代的批評……………二三

柏拉圖——亞里斯多德——亞歷山大里亞的學者——龍基等——西塞祿昆體
瓦與賀賴西

第四章 西洋近代的批評……………三三

近代批評的淵源——十七八兩世紀的狀況——新的批評創始於英國——愛迭孫創立新原則的動機——藝術訴於想像——愛迭孫的基本觀察——想像的真諦——想像的快感有兩類——快感的來源——想像在文學中的兩層作用——想像說之價值

第五章 勒新與庫爭之說……………四三

兩人的觀點不同——勒新學說的由來——詩和圖畫的工具的比較——勒新由客觀方面說明藝術訴於想像的原則——庫爭由主觀方面說明藝術的創造程序——詩為最高的藝術

第六章 西洋現代的批評……………五四

批評文藝的原則至現代方始發見——華士奧斯——他的趣味創造說——詩何以不能用技術的標準評判——亞諾爾特——作家與時代——詩為人生的批評——詩的解釋的力量——絕對真誠的極嚴肅態度——臘斯金——最大多數的

最大觀念——斯本文與「爲藝術而藝術」——此說的流弊——藝術說和道德說的兩極端

第七章 中國批評之一瞥……………六八

孔子的詩說——詩的効用：教育和政治——詩的性質：引譬連類——詩的好處：「思無邪」——兩漢的批評——文學的獨立價值至魏始被認識——陸機主詞理兩不相妨——曄虞注重情義——蕭統分別文學與非文學——由客觀及主觀兩方面尋求文藝的美——沈約約四聲八病說——趙執信的聲音調譜——曹丕的主氣說——韓愈的養氣說——氣的觀念之轉移——揚雄以後的主神說——嚴羽的「神」的解說——王士禛的神韻說——與西洋批評的比較

第八章 結編……………八九

各派批評的大合作——原則非法律——趣味爲唯一標準——趣味的威權——藝術和人生不能離

文藝批評ABC

第一章 什麼是文藝

要曉得什麼是文藝批評，當然該先曉得什麼是文藝。

「文藝」兩字，分開來講，就是文學和藝術；合起來講，就是文學的藝術，或涵有藝術性的文學。照普通的用例，這兩字是合起來講的。本書所謂文藝，也是合起來講的。

但是文藝既不能離開藝術的關係，所以要講明文藝，不得不先講明藝術。而且一部分藝術的批評可以適用於文學，所以也不得不先講明藝術。

藝術的意義本來很廣。我們古時所謂藝術，是指一切方技、技藝或術數講的。英文「Art」以普通意義，也只是：『憑經驗、學問、或觀察得來的技能，巧妙或成事的能力』；或是：『使天然界事物適應人類生活之用的技能』

。（見韋白斯脫大字典）。那末人類的一切活動，莫非不是藝術了。

但是人類的活動有兩種不同的目的：其一是需要，其一是欣賞。匠人之建屋，陶人之製器，是因應付需要而活動的；樂人之作歌，畫工之繪畫，是因應付欣賞而活動的。於是藝術也就分爲兩種：一是實用的藝術，就是爲需要而起的；一是美術，就是爲欣賞而起的。現在普通所謂藝術，是專指供欣賞的美術而言；此後本書凡用藝術兩字的地方，也都專指美術。這樣的用例，我們的舊籍裏也早已有之，例如紀昀在四庫全書總目提要子部藝術類總論裏說：

「古言六書，後明八法，於是字、學、書品爲二事。左圖右史，畫亦古義；丹青金碧，漸別賞鑑一途。衣裳製而纂組巧，飲食造而海陸陳。踵事增華，勢有馴致。」

便是已認明除供人實用的六書，圖史，衣裳，飲食而外，別有專供賞鑑的書品丹青，和踵事增華的纂組海陸；且已認定專供賞鑑的方是藝術了。

關於實用的藝術，可以無須詳論，因為它們的起源和目的是很簡單明瞭的。這種藝術起於人類的需要。它的目的在於應用。它的價值在於功用的大小。所以我們要判斷它們的好壞，只消看它們的合用不合用；那是簡單不過的。

但是論到美術，就沒有這樣簡單了。所以我們得先把它的性質說一說明白。要明白它的性質，最好先看一看自來學者的兩種藝術分類法。

藝術（即美術）向來有兩種分類法。其一以它所訴的感官為分類的標準；訴於視覺的為「眼」的藝術，訴於聽覺的為「耳」的藝術。前者，建築、雕刻、圖畫屬之；後者音樂和詩屬之。又一種分類法，則以藝術所憑藉的物質的基礎之多寡為標準。這是德國哲學家黑智爾（Hegel, 1770-1831）所主張的。他以為藝術所憑藉的物質的基礎愈多，則品愈低，愈小則品愈高；故建築為最低品的藝術，詩為最高品的藝術。因為建築所憑藉的物質的基礎最多，且它所以能把石塊和磚頭構成藝術者，實只靠物質的排列上，此外更無所創造。比建築高一層

的爲雕刻。雕刻雖也完全憑藉物質的基礎，但是雕刻家所用爲媒介物的大理石或金屬，却已取得一種爲它們本身所絕無的意味；因爲雕刻家已從一塊死的東西雕出一個活的東西的形像來了。又上一層爲圖畫。圖畫所憑藉的物質的基礎，已從長闊高三件之中減去一件——高，而只剩平面上的長闊了。但是畫家在這個平面上仍舊可以顯出實物的形像，形狀和顏色都能跟本來一樣。再上爲音樂。因爲音樂所憑藉的唯一的物質基礎只是音，而音樂的音，却能代表音樂家自己的情緒，並能在聽衆心中喚起同樣的情緒。最高爲詩。因爲詩所憑藉的物質的基礎絕少；它的媒介物完全是一種符號（即文字），而詩人憑着這種符號，却能與讀者以一種觀念。

這兩種分類的方法對於我們很有用處。爲什麼呢？因爲我們由此，可以得到好幾條藝術上的重要原則。第一，藝術是要憑着一種物質的基礎來實現的；它所憑藉的物質，就是從建築的石塊和磚頭直到詩的文字的符號。第二，藝術

之訴於我們的心，只有兩條過道，一是視官，一是聽官，而憑聽官的地方較少。第三，這種物質的基礎和這兩條過道，實都不過是藝術家的心和賞鑑者的心交通的工具。因此，凡是藝術作品，無論是一座建築或是一首詩，總都莫不是象徵的。（此處象徵是普通的意義，又是派別的名稱。）換句話說，凡是藝術作品總必都具有一種訴於心而為心所接受的品性；這種品性是超乎感官所接受的品性之上的。例如你眼所接受的是一片淺碧的顏色，你心所接受的是一種怡悅的感情；你耳聽得一種低沉的聲音緩緩波動，心便感着一種悲哀的情緒漸漸萌生。這淺碧和低沉是感官所接受的品性，怡悅和悲哀是心所接受的品性；而藝術所以為藝術，端在後者而不在前者。明乎這幾點，我們便可為藝術試下一個定義了，即：——

藝術是實物之心的狀態的表現。

現在為具體說明這個定義的義蘊起見，再把各種藝術分別來討論一下。我

們的論點有三（一）各種藝術的物質的基礎；（二）它把它的物質的基礎使我們感官認識的方法；（三）它所表現的實物之心的狀態顯著與否。

建築的物質的基礎是最粗的一種，因為建築的材料無非是磚、石、金、木之類。且因它的媒介物既全是屬物質的，所以它使我們的眼睛去認識它，與認識一般的實物無異：木頭還是木頭，磚石還是磚石。其他的要素，如日光、明暗、顏色、空氣、地位、環境等等都得供建築家的利用；它之憑我們的視官的過道訴於我們的心，照例也無須（如其他藝術）用什麼技巧。這有兩層理由：第一，因建築不必代表生命或動作；第二，因建築的屬性——體、形、色等，——都與其他無生命的實物絲毫無異。但建築家所造出的雖是實物，却也是實物之心的狀態。換句話說，凡是建築，都是表現一種意念的。例如一座崇闕的佛寺，由它的形式和氣象上，往往使人感着自己的渺小，感着世間的侷促，因而令人要起一種出世的意念；所以這座佛寺，不僅是一件由泥土木石集成的

實物，却是一種出世意念的代表。但是建築究因所憑藉的物質的基礎太多，故容易使人只接受建築本身的印象，而不接受建築家所欲傳達的意念。

雕刻所憑的物質的基礎，就是雕刻家用以雕成種種有生無生的形像的石類或金屬。凡實物所具的一切屬性，除動作一項外，雕刻都能具備；因為實物的體、形、色、都是雕刻能彀辦得到的。故雕刻家唯遇要代表有生物的動作時，這才須用一種技巧來蒙混觀者的眼。其實這種動作的屬性的缺乏，正是雕刻家取材的天然限制；而因有這種天然限制之故，所以雕刻的特殊題材且最適當的題材就是一個個靜止的形像或半身像。且這種形像或半身像上面，附帶的東西越少越好，例如衣褶飄帶之類，尤屬金石所難雕；所以最好的人體雕刻，大都只是局部或全部裸體的。但是雕刻字所表現的實物之心的狀態，比建築家所表現的多得多；因為雕刻家是把生命的形像付與金石了。故雕刻的藝術的題目，就是靜止的實體美。

圖畫的物質的基礎就是畫紙、畫布、畫板、或其他平面。畫家在這平面上，用線來代表空間，用人造的顏色來代表實物的天然顏色。畫家所憑藉的物質的基礎雖比雕刻爲少，但他用線和顏色使人認識他的形像時所需的技巧則比雕刻爲多。這是因爲他只能在一平面上用線和顏色來代表立體的實物和實在的顏色之故。他因只能用線來代表立體的實物，故必須按照配景的法則來畫他的線；換句話說，他必須使畫幅上物像的各部分的位置恰如觀者在同一觀點實地見到那物時的比較遠近。同樣，他因畫幅只是一個平面，而實物的顏色則因遠近關係而有深淺濃淡之不同；所以他又須曉得遠近濃淡的配合。這些都是畫家所需的技巧，就是因物質的基礎減少而不得不增加的技巧。又因它所需的技巧比雕刻爲多，故它所表現的實物之心的狀態也比雕刻爲多。因爲畫家的題目無論是一件歷史的事蹟或是一片風景，他所表現的必不僅是那事蹟或風景的表面上

的細節，而是畫家自己對於那事蹟或風景的意念。換句話說，畫家之表現實物

，就是將那實物意念化：他不僅是摹寫或模倣實物，並且是選擇實物，解釋實物。畫家也和其他藝術家一樣，是表現實物之心的狀態的；他的作品不僅訴於人的感覺，並且訴於人的心和理解。

上面所論的都屬於「眼的藝術」；以下所論的——音樂和詩——便是「耳的藝術」了。耳的藝術所憑的物質的基礎都比較不重要，而其所表現的實物的心的狀態則比較顯著。

音樂家所憑藉的唯一的物質基礎就是音；就是由人類發出的音，或由樂器發出的音。而音樂家的音可以獨立發出，或合着文字發出，且必按和音及製樂的法則而列為聲調，分為段落。音樂的藝術所用為媒介物的音，就表現意念的一點而論，它的顯著的特徵在於它的極端的不確定；但同時也有一種特殊的價值，就在它的力量是普及的，不必等有相當的準備而後及到的。因此，它的魔力之及於兒童或蠻人，正與及於學者或文明人無異。但是音樂家除須明白製樂

及作樂的法則外，也仍須有一種技巧，然後能由聽官的過道以訴於人的心。他也能狀寫實在的事物，但須受一種限制。例如他寫海中波濤的汹涌時，只能寫出澎湃的聲音，而不能狀出起伏的氣勢；寫戰場的殺伐時，只能寫出全數的喧雜，而不能寫出戰陣的情形。總之，音樂家無論有如何的天才和技巧，總只能傳聲而不能狀形。不過正唯他因有這樣的限制，所以更有施展技巧的餘地；唯其施展技巧的地方愈多，所以愈能表現實物的心的狀態。故凡好的音樂家都能使我們聽見聲音便能接受他所欲傳達的情感，因使我們想見他不能狀寫的東西。

關於詩，這裏只先略略提一下，因為下文論到它的地方很多。詩所憑藉的物質的基礎，在一切藝術中為最少。我們若把聲律音韻等元素除去不論，那末詩之要用着視聽兩種感覺的地方，只不過憑它們把文字的符號傳達到心裏而已。這種符號的傳達，並用不着什麼技巧，因為我們的眼和耳天然會接受它們的